

UNIVERSIDAD DE CUENCA



FACULTAD DE ARTES
CARRERA DE ARTES MUSICALES

*Análisis interpretativo de las obras “Tres Estudios” para instrumentos de percusión con
acompañamiento de piano de Jean Aubain Y “The Love Of L'histoire” para
multipercusión de Charles DeLancey*

TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIADO EN ARTES MUSICALES AREA DE EJECUCIÓN INSTRUMENTAL
PERCUSIÓN

Autor: Edwin Vicente Ontaneda Jiménez
1104121510

Director: Mgst. William Rene Vergara Saula
0301166658

CUENCA – ECUADOR

2018

Resumen

El presente trabajo comprende una visión analítica e interpretativa de las obras “Tres Estudios” de Jean Aubain y “The Love of L'Histoire” de Charles Delancey, ambas escritas para multipercusión abordando tanto distintos lenguajes compositivos, como timbres. De esta manera, brindando un modelo de análisis y montaje de obras de este tipo, siendo un estudio escaso en nuestro medio por lo innovador del formato y la relativa juventud de la percusión como instrumento solista.

Palabras clave: PERCUSIÓN, ANÁLISIS MUSICAL, ESTILÍSTICO, JEAN AUBAIN, CHARLES DELANCEY.

Abstract

The present document exposes an analytical and interpretative vision about the pieces “Trois Études” by Jean Aubain and “The Love of L'Histoire” by Charles Delancey, both written for multipercussion, so they explore as different musical languages as sounds. In this way, we offer an analytical model and performance preparation of this kind of pieces, being a scarce study in our scene because of the innovative format and the relative youthness of the percussion as a solo instrument.

KEYWORDS: PERCUSSION, MUSICAL ANALYSIS, JEAN AUBAIN, CHARLES DELANCEY.

ÍNDICE

Resumen y Abstract	1
Índice	6
Introducción	7

CAPÍTULO 1: Fundamentos teóricos de la multipercusión y organología instrumental

1.1 La multipercusión	9
1.1.1 Notación	10
1.1.2 Set-up (ubicación)	11
1.1.3 Musicalidad	11
1.2 Organología instrumental	12
1.2.1 Vibráfono	12
1.2.2 Xilófono	13
1.2.3 Temple Blocks	14
1.2.4 Tom-toms	14
1.2.5 Tambor	15
1.2.6 Cencerro	15
1.2.7 Pandereta	16
1.2.8 Timbales sinfónicos	17
1.2.9 Glockenspiel	18
1.2.10 Bombo	19
1.2.11 Platillos.....	19
1.3 Baquetas	20

CAPÍTULO 2: Análisis musical de las obras

2.1 Panorámica general del análisis musical aplicado a la percusión	22
2.2 Análisis de la obra “The Love of L’Histoire” de Charles DeLancey	
2.2.1 Aspectos Generales	24
2.2.2 Análisis Musical	26
2.3 Análisis de la obra “Trois Études” de Jean Aubain	
2.3.1 Aspectos Generales	32
2.3.2 Análisis Musical	34

CONCLUSIONES	44
--------------------	----

BIBLIOGRAFÍA	45
--------------------	----

ANEXOS	46
--------------	----

Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio
Institucional

Edwin Vicente Ontaneda Jiménez en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "ANÁLISIS INTERPRETATIVO DE LAS OBRAS "TRES ESTUDIOS" PARA INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN CON ACOMPAÑAMIENTO DE PIANO DE JEAN AUBAIN Y "THE LOVE OF L'HISTOIRE" PARA MULTIPERCUSIÓN DE CHARLES DELANCEY", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 31 de Octubre de 2018



Edwin Vicente Ontaneda Jiménez

C.I: 1104121510

Cláusula de Propiedad Intelectual

Edwin Vicente Ontaneda Jiménez, autor/a del trabajo de titulación "ANÁLISIS INTERPRETATIVO DE LAS OBRAS "TRES ESTUDIOS" PARA INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN CON ACOMPAÑAMIENTO DE PIANO DE JEAN AUBAIN Y "THE LOVE OF L'HISTOIRE" PARA MULTIPERCUSIÓN DE CHARLES DELANCEY", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 31 de Octubre de 2018



Edwin Vicente Ontaneda Jiménez

C.I: 1104121510

Dedicatoria

Quiero dedicar este trabajo a mis Padres por ser el pilar principal en mi vida
Y en mi carrera artística como músico percusionista.

Agradecimientos

Con mucho cariño agradezco a Dios por la oportunidad de ser músico,
Y a mis padres a quienes respeto y admiro,
Por todo el esfuerzo y todo el apoyo que me dieron durante toda mi carrera,
Y agradecer a mi hermano menor quien fue mi compañero
Quien estuvo junto a mi lado durante todos estos años.
Gracias de todo corazón.

INTRODUCCIÓN

El presente proyecto de investigación aborda una mirada desde el análisis y la interpretación de las obras “Tres estudios para instrumentos de percusión con acompañamiento de piano” de Jean Aubain y “The Love Of L'Histoire para multipercusión” de Charles DeLancey, con el fin de obtener un acercamiento hacia las estrategias más eficientes de ejecución de los diferentes instrumentos de percusión. Las composiciones elegidas se encuentran dentro del repertorio de graduación en la carrera de Artes Musicales en la mención Percusión.

En la actualidad existen escasos análisis interpretativos sobre las obras de percusión que permitan tener un entendimiento sobre la ejecución en función de las dificultades y retos de cada obra. Otro inconveniente, es que no existe una extensa bibliografía sobre métodos de percusión en español que aborden específicamente las dificultades de las obras propuestas para este proyecto. Se debe recalcar que dentro del medio local no es amplia la difusión de obras de percusión de envergadura, tal y como es el caso de las obras del siglo XX -que se desarrollaron de manera notable en este repertorio.

La justificación de este trabajo radica en la importancia de entender de manera integral las composiciones para percusión, tomando en cuenta el análisis formal y los modos de ejecución. Es necesario que la ejecución musical de la obra no se limite únicamente a la reproducción musical, sino que también brinde a otros ejecutantes las herramientas necesarias para poder resolver de mejor manera los problemas y retos interpretativos que las obras presentan.

A lo largo del desarrollo de este documento, ha sido un punto primordial el análisis de las obras en cuestión con el fin de establecer procesos que nos permitan abordar el estudio y ejecución de los instrumentos de cada composición. Debido a un lenguaje compositivo un tanto alejado del tonalismo clásico, el modo de abordar el estudio radica en el análisis óptimo para poder desarrollar también estrategias y recomendaciones para resolver adecuadamente la interpretación de las obras. Además, se debe esclarecer las



características de instrumentación y modos de ejecución pertinentes para cada obra, englobando todo un discurso analítico en las obras.

Los dos capítulos que comprende este proyecto de graduación aborda primero, un enfoque teórico tanto de la multipercusión como organológico de los instrumentos que forman parte de las obras analizadas. El segundo capítulo desarrolla íntegramente el análisis junto con comentarios técnicos relacionados al montaje de las obras. La visión tanto de modos de ejecución como de baquetas ayudan de sobremanera a sistematizar un proceso que podría ser algo disperso. El análisis y la reflexión demostrarían ser elementos fundamentales en un exitoso montaje de obras, cualquiera que sea su lenguaje compositivo musical.

CAPÍTULO 1

Fundamentos teóricos de la multipercusión y organología instrumental

En el presente capítulo abordamos consideraciones teórico-prácticas de la multipercusión, además de elementos organológicos de algunos instrumentos de percusión utilizados en las obras: “Tres estudios para instrumentos de percusión con acompañamiento de piano” de Jean Aubain y “The love of l'histoire” para multipercusión de Charles Delancey. Estos elementos intentan dar solamente una perspectiva general de los instrumentos en cuestión, no tanto como una profundización que exigiría un manual de composición, por ejemplo. Además, se explicarán las diversas técnicas de ejecución desde el uso de baquetas: agarre, posición, mecánica; siendo esto, un medio para poder inmiscuirnos en las posibilidades interpretativas que exigen las obras, lo cual se presentará desde el análisis en el siguiente capítulo.

1.1 La multipercusión

A partir del siglo XX, ha existido un crecimiento importante en el repertorio escrito para percusión. Desde compositores como Edgar Varése, Bela Bartók o Amadeo Roldán a comienzos de siglo, hasta Steve Reich, Dan Trueman o David Lang en la actualidad. Para poder abarcar la amplia diversidad de timbres que comprende la percusión, se han establecido modelos de interpretación de varios de estos por un solo percusionista, mas no un instrumento por ejecutante. Bajo este criterio, “estas nuevas composiciones retan a los percusionistas a incrementar técnicas extendidas y criterios musicales.” (Petrella, 2000)


Para ello, se exponen a continuación tres aspectos importantes para abordar la multipercusión: notación, set-up (ubicación) y musicalidad.

1.1.1 Notación

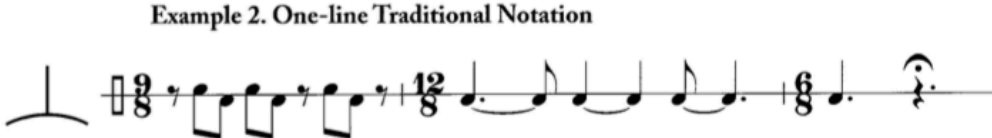
Actualmente se ha adaptado la notación occidental para las necesidades de la multipercusión: asignar a una línea y/o espacio un instrumento del set (grupo de instrumentos). A pesar de su amplio uso, no es el medio estandarizado, incluso se puede decir que la “notación musical occidental es inadecuada cuando se la usa para representar la variedad de timbres y técnicas usadas en la multipercusión.” (Petrella, 2000) Sin embargo, la edición de la obra y la notación usada reinará siempre bajo la premisa de una adecuada presentación visual que facilite la lectura a lo largo de la obra.

A continuación se presentan cuatro casos de notación aplicada a la multipercusión, medios que podemos clasificar como: (1) Notación tradicional en 5 líneas, (2) Notación tradicional en una línea, (3) Notación espacial, (4) Notación gráfica.

Example 1. Five-line Traditional Notation

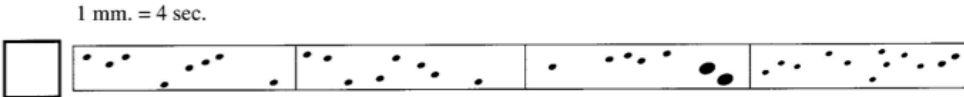


Example 2. One-line Traditional Notation



Example 3. Spatial Notation

1 mm. = 4 sec.



Example 4. Graphic Notation




Figura 1 Casos de notación para Multipercusión. Nick Petrella, pág. 9

1.1.2 Set-up (ubicación)

La disposición espacial del instrumental es uno de los factores determinantes para una exitosa interpretación. Hay que tomar en cuenta tres criterios para la ubicación: fácil acceso, fluidez corporal y proyección sonora. Los instrumentos correctamente ubicados generarán comodidad para la interpretación de pasajes rápidos, las posibles frases serán mejor articuladas: movimientos bruscos o lejanía entre instrumentos podrían generar interrupciones no deseadas en el fraseo. Finalmente el uso del espacio para la proyección de cada instrumento es importante, incluso con acompañamiento: un instrumento que no esté en proyección con el dúo, afectaría la comunicación tanto visual como sonora.

“Una buena distribución espacial facilita mucho la ejecución, en particular si de movimientos rápidos se trata; sólo piense en una sucesión rápida de valores cortos entre dos instrumentos, fácilmente realizable si los instrumentos están contiguos y muy difícil si están en los extremos del set.” (Saita, 2004)

Generalmente, el proceso de construcción de un set-up (usando los criterios comentados en el párrafo anterior) se establecen en un modelo gráfico que se convierte en guía para la reposición del instrumental de la sala de ensayo a la sala de concierto. Es prudente también señalar detalles pequeños que ayudarán en este montaje: marcas en el suelo, guías en tela, lugares de golpe, incluso alturas en pedestales. “Un error común en percussionistas poco experimentados es ubicar los instrumentos a mayor altura de la necesaria, lo cual resulta en tensión en el torso superior y brazos.” (Petrella, 2000)

1.1.3 Musicalidad

Hay que empezar primero con la idea de que una obra de multipercusión no está construida con el criterio tradicional de melodía y armonía. Esta discusión compositiva radica en que el uso de ideas con un lenguaje “tonal-clásico” no iría acorde con los timbres y con la desarrollo histórico de este instrumento (grupo de instrumentos como unidad). Abordar otro lenguaje exige un conocimiento adicional de interpretación. Tanto desde lo técnico, como la presencia de material “extra-musical” que haya influido en la generación de la obra:

“...los percusionistas necesitan ser extremadamente cuidadosos de frasear para mejorar una idea musical. Medios para mejorarla incluyen: sobresalir la línea activa o principal, dar dirección a la línea, enfatizar la métrica y los grupos rítmicos y mantener el movimiento físico tanto cuanto sea audible el sonido para la audiencia.” (Petrella, 2000)

1.2 Organología instrumental

1.2.1 Vibráfono



Figura 2 Vibráfono Yamaha. Imagen de catálogo, 2017.

El vibráfono es un idiófono de altura determinada. Posee dos características importantes: primero, posee un pedal que regula la duración de las notas, llamado “de resonancia”. Segundo, posee el sistema de “vibrato” el cual funciona con hélices ubicadas bajo cada tecla, accionadas con electricidad; sistema que puede ser o no usado, pues “al vibráfono se lo puede tocar con el motor encendido o apagado con velocidad muy lenta o muy rápida esto depende de los avisos del compositor.” (Adler, 2002)

En cuanto a su construcción, las teclas son láminas de metal que varían según la marca (aluminio o aleaciones con bronce) Son percutidas con diversos tipos de baquetas construidas específicamente para el instrumento (detallado más adelante) En cuanto a técnicas extendidas, se puede usar arco o “preparando” el instrumento ubicando monedas, cadenas, etc. sobre las teclas para obtener otra diversidad de timbres. Su registro estándar

comprende 3 octavas (F2-F5), aunque en la actualidad las obras han requerido su extensión hasta un C2:

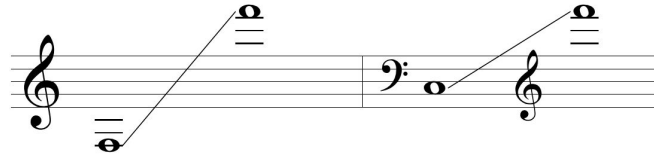


Figura 3 Tesitura del Vibráfono

1.2.2 Xilófono

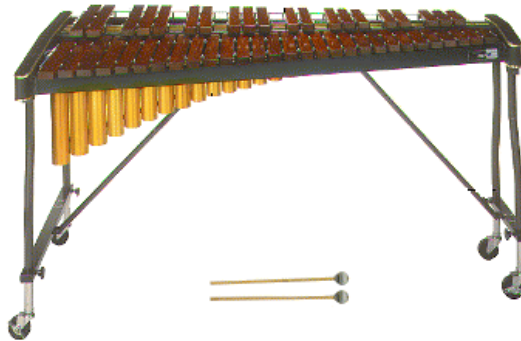


Figura 4 Xilófono Yamaha. Imagen de catálogo, 2017.

Instrumento de percusión de altura determinada, cuya característica principal es tener teclas de madera (o fibra), similar a la marimba, sin embargo, aborda un registro más alto dando un timbre más brillante y penetrante, siendo esta su “cualidad tonal, por lo que no es adaptable a música de una naturaleza lírica o expresiva” (Black, 1998) Esto, por la característica también del uso de baquetas duras, aunque puede variar según el compositor. Como todo teclado de percusión, posee tubos de resonancia bajo cada tecla, brindando mayor proyección. Los xilófonos tienen un registro de tres octavas y media a cuatro octavas; es además un instrumento transpositor, pues se escribe una octava abajo:



Figura 5 Tesitura del Xilófono

1.2.3 Temple Blocks



Figura 6 Temple Blocks Grover. Imagen de catálogo, 2017.

Se los puede traducir como “cajas temperadas”. Es un set de cinco cajas o bloques generalmente de madera con afinación escalar, aunque no específica en notas (se puede conseguir en ciertos fabricantes, modelos con notas). Su construcción es de madera con una ranura de resonancia. Adler (2002) lo establece como originario de Asia, además puntualiza una consideración especial en la generación del sonido, pues el uso de las baquetas sobre este instrumento es muy singular: baquetas muy suaves no dan buenos resultados, mientras muy duras afectan la percepción de la afinación, además de arriesgar la fragilidad de la madera.

1.2.4 Tom-Toms



Figura 7 Toms Yamaha. Imagen de catálogo, 2017.

Membranófonos, se presentan de varios tamaños (8”, 10”, 12”, 14”, etc.), entre menor sea la medida del diámetro, será más agudo. Aunque comúnmente se los encuentra en la batería, su ubicación en set de tres, cinco o seis toms, deriva en el interés de usar un grupo de “tambores afinados”.

1.2.5 Tambor



Figura 8 Tambor Orquestal Pearl. Imagen de catálogo, 2017.

Membranófono. Consta de una caja de resonancia cilíndrica y con parches a cada lado. Junto con los timbales y platillos, ha sido uno de los instrumentos de percusión de mayor tradición a lo largo de la historia, pues deriva de las marchas militares y fanfarrias, espacio donde desarrolló su técnica y estilo de interpretación: frases rítmicas a manera de patrones u ostinatos y notas con ornamentos (apoyaturas, grupettos, trémolos, etc.).



Su aparición en la música sinfónica aparece entonces por ese lado, imitando sonoridades de marchas y ambientes militares. La característica principal del tambor es la “bordona”, una serie de cuerdas, alambres o cerdas ubicadas bajo el parche inferior del tambor, el cual vibra por resonancia del parche; timbre característico de este instrumento, pudiendo ser desactivada a criterio del compositor.

1.2.6 Cencerro



Figura 9 Cencerro LP. Imagen de catálogo, 2017

Idiófono de metal. Es una campana hecho de cobre o hierro. Hay de diversos tamaños para conseguir diferentes sonidos dependiendo del estilo de música, generalmente utilizados en la música tropical. “El instrumento tiene una duración corta de sonido y su

cualidad tonal es menos hueca y más metálica.” (Black, 1998) En la música académica es famoso por su uso en la sexta y séptima sinfonía de Gustav Mahler (1860 – 1911) representando campos alpinos (pues el instrumento rememora al ganado en sus pastizales).

1.2.7 Pandereta o Tambourine



Figura 10 Tambourine BlackSwamp. Imagen de catálogo, 2017

Instrumento de percusión de características mixtas. Por un lado es un membranófono al poseer un parche de piel o plástico junto con las sonajas que recorren todo el borde del cuerpo de madera del instrumento. El modelo estándar es de 10 pulgadas de diámetro, sin embargo se puede encontrar más grandes o más pequeñas, cambiando con esto su color y altura. Se han desarrollado diversas técnicas para la interpretación de este instrumento, tanto con la mano como con baquetas, siendo en obras orquestales últimamente especificadas estas técnicas. Samuel Adler (pág. 465 – 466) ordena estas técnicas en seis posibilidades de ejecución del tambourine:

- Golpear con los nudillos.
- Tocar suavemente con los dedos.
- Sacudirlo para efectuar trémolos (dinámica fuerte)
- Hacer un redoble o trino con el pulgar (dinámica débil)
- Si el instrumento está en un soporte se lo puede ejecutar con cualquier baqueta.
- Ponerlo sobre otro instrumento de percusión como timbal, tambor o bombo, y tocar la membrana con una baqueta.

1.2.8 Timbales sinfónicos



Figura 11 Set de Timbales Adams. Imagen de catálogo, 2017

Membranófonos de altura determinada. Es característico por su parche individual y su cuerpo de bronce, que permite dar resonancia y color oscuro. Posee además un pedal que permite cambiar fácilmente la afinación. Es el instrumento más antiguo de las orquesta sinfónicas. A lo largo de los años ha evolucionado desde sistemas de afinación primitivos con llaves manuales hasta el actual uso del pedal. Por otro lado, las baquetas han cambiado de ser totalmente de madera (representando marchas o momentos solemnes, reforzando a los instrumentos de metal) a usar elementos como fieltro o algodón.

“Durante el periodo clásico, era común el uso de solo dos tambores en la orquesta. El rol del timbal fue de reforzar la tónica y dominante y participar en pasajes tutti de gran fuerza, especialmente en puntos climáticos o cadencias. Ocasionalmente, el timbal era usado para pasajes suaves para crear una atmósfera especial como en la Sinfonía del Redoble de Timbal de Haydn.” (Adler, 445-446)

En la actualidad el set estándar es de cuatro timbales, aunque puede incluir un quinto timbal piccolo. Usando los pedales, se pueden interpretar pasajes melódicos, aunque demanden cierta destreza técnica. El registro que comprende los cinco timbales es el siguiente, abarcando un rango de dos octavas entre ellos:

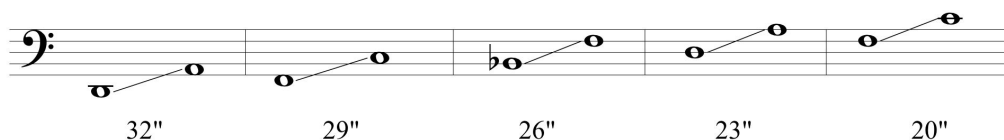


Figura 12 Tesitura de los timbales sinfónicos

1.2.9 Glockenspiel o *Jeu de timbres*



Figura 13 Glockenspiel Musser. Imagen de catálogo, 2017

Idiófono de altura determinada. Consta de dos teclados de teclas de metal, con la disposición similar al de un xilófono o marimba. Su sonido característico es brillante, por lo que resalta por sobre el grupo orquestal (de la misma manera que una flauta piccolo). Si bien es aconsejable (para tener el timbre característico) usar baquetas de cabeza de metal, pueden ser usadas también de plástico o caucho duro para obtener otra sonoridad.

Posee una gran resonancia, de tal manera es importante controlar la duración de las notas para no generar superposición de armónicos no deseados. Su registro comprende dos octavas y media, y es un instrumento transpositor: está escrito dos octavas debajo de lo que sonaría.

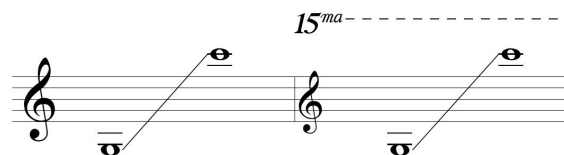


Figura 14 Tesitura del Glockenspiel

1.2.10 Bombo



Figura 15 Bombo Yamaha. Imagen de catálogo, 2017.

Membranófono de doble parche. Se caracteriza por tener un sonido grave y profundo debido a su tamaño y construcción: diámetro mayor a 20” y gran caja de resonancia. Por lo tanto, es perfecto para pasajes muy suaves como fuertes, esto se logra con diversas baquetas “similares a las de timbal, algo más largas, suaves y con mayor fieltro en la cabeza. Baquetas de madera también son usadas para golpes y trémolos.” (Adler, 2002) Aunque también es común el uso del pedal como accesorio de ejecución, ya que al ser accionado con el pie, añade una posible tercera línea sonora al discurso musical.

1.2.11 Platillos



Figura 16 Platillo Zildjian K. Imagen de catálogo, 2017.

Existe una amplia variedad de platillos en diversas marcas, modelos, colores, tamaños, texturas, etc. En el presente texto nos centraremos en el modelo *Crash*, el cual se lo usa tanto en pedestal (platillo suspendido), como en pares (platillos de choque). Este platillo es generalmente más delgado que otros, pudiendo su tamaño estar entre 15” y 20”.

En una de las obras analizadas se encuentra también el *sizzle cymbal*. Este platillo es característico por poseer pequeños elementos de metal sobre su cuerpo para que al momento de ser accionado, estos objetos permanezcan en vibración dando un sonido tal cual es su nombre: *sizzle*. Se puede clasificar en tres, los lugares de ejecución del platillo.

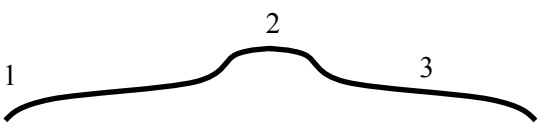
	1. Borde.- sonido metálico con más armónicos superiores
	2. Campana.- Sonido corto, brillante y penetrante
	3. Cuerpo/cuenca.- sonido amplio con armónicos intermedios y bajos

Tabla 1 Lugares de ejecución del platillo

1.3 Las baquetas

Existe una amplia variedad de baquetas, cada marca fabricante ha experimentado con materiales que permitan obtener el mejor sonido de cada instrumento. Podemos apreciar en la siguiente tabla un listado de los mismos en la fabricación de baquetas:

<u>Mango</u>	<u>Cabeza</u>	<u>Recubrimiento</u>	<u>Colores resultantes</u>
Madera	Caucho	Lana	* suave, medio, duro
Plástico	Corcho	Fieltro	* oscuro, medio, brillante
*flexible, rígido	Madera	Franela	* profundo, medio, seco
	Metal	Algodón	
	Plástico		

Tabla 2 Materiales para construcción de baquetas

Para poder determinar el sonido adecuado para cada instrumento de percusión existen las siguiente posibilidades de combinación, tanto por el sonido resultante como para no generar algún daño en el instrumento:

<u>Superficie del instrumento</u>	<u>Cabeza/recubrimiento</u>
Madera	Lana, fieltro, madera, corcho, caucho, plástico

Plástico	Lana, madera, corcho, caucho, plástico
Metal	Metal
Membranas	Lana, fieltro, madera, corcho, caucho, plástico, algodón.

Tabla 3 Tipos de baquetas según superficie de golpe

A pesar de toda la experimentación posible que surgiría en los diversos materiales tanto en instrumentos como en baquetas, existe un criterio general establecido debido a los tipos de baquetas más comunes. Adler (pág. 2002) ha sistematizado estos tipos de la siguiente manera:









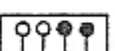
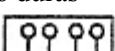
Baquetas de metal	
Baquetas duras (cabeza de madera o plástico)	
Baquetas medias (cabeza de caucho)	
Baquetas blandas (cabeza de lana o de fieltro blando)	
Escobillas	
Mazas de bombo	
Mazas pesadas (para tam-tam, etc.)	
Dos baquetas duras en cada mano	
Dos baquetas blandas y dos baquetas duras	
Dos baquetas blandas en cada mano	

Tabla 4 Clasificación de baquetas según Adler

CAPÍTULO 2

Análisis musical de las obras

2.2. Panorámica general del análisis musical aplicado a la percusión

El análisis musical es una herramienta que se la utiliza con la intención de conocer, estudiar o valorar un elemento de diferentes connotaciones. Mediante él, se trabaja descomponiendo el todo y se caracteriza sus partes: nos permite conocer todos los componentes musicales que están inmersos en la obra estudiada. El Análisis puede “aumentar el grado de nuestra percepción de la riqueza imaginativa de un compositor, su grado de complejidad, su experiencia en la organización y en la presentación del material que pone en juego.” (LaRue, 1993)

El análisis se basa en la descripción del uso de materiales micro y macro estructurales los cuales están señalados en la partitura y descritos en un texto. También se ponen de manifiesto diferentes aspectos históricos, para finalmente enfocarnos en un análisis interpretativo de cada obra. Es así que el análisis musical constituye una herramienta imprescindible para el montaje óptimo de una obra musical. Enriquece por un lado el criterio de dirección musical creado por el compositor, como una posible propuesta de elementos variables de la partitura (dinámicas, fraseo, incluso tempos).

El análisis propuesto para las obras en cuestión, maneja dos posturas: formal (a manera de establecer macro y micro-estructuras y sus posibles relaciones internas) y organológico (para determinar detalles técnicos propios de cada instrumento y las formas de interpretación). Para el análisis formal se usarán letras para macro-estructuras (A, B, C...) según qué represente cada una de ellas: semejanza u oposición. Mientras, para las micro-estructuras se aplicará la clasificación de Julio Bas (1947):

<u>Etiqueta</u>	<u>Descripción</u>	<u>Nivel</u>
motivo	inciso: elemento generativo	menor ↓ mayor
semifrases	*binarias, ternarias	
frases	*afirmativas (a+a1, a+a1+a2)	
periodos	*negativas (a+b, a+b+c, a+a1+b, etc.)	

Tabla 5 Etiquetas de análisis según Julio Bas

Por otro lado, para el análisis organológico, intenta exponer los criterios técnicos de los instrumentos utilizados y las posibles soluciones en el montaje en relación a baquetas, lugares de golpe e incluso nuevas formas de ejecución. Además es parte aquí la determinación de la ubicación del set instrumental bajo las consideraciones de movimiento escénico y proyección sonora. Finalmente intenta dar una pequeña perspectiva al diálogo que surgiría con los instrumentos acompañantes y el uso del lenguaje compositivo utilizado.

2.3. Análisis de la obra “The Love of L’Histoire” de Charles DeLancey

2.2.1. Aspectos Generales

Charles DeLancey (1929 –) compuso “The Love of L’Histoire” en 1973, en el punto máximo de su carrera musical. Con estudios de percusión en UCLA (Universidad Católica de Los Ángeles) y en composición con Lukas Foss (1922 – 2009) y John Vincent (1902 – 1977), escribió varias obras que son referenciales en el estudio académico de percusión: “Rosewood Blues” y “90 Minute Wonders” para marimba y “Maple Syrup Blues” y “Scherzo & Cadenza” para ensamble. Por otro lado es ampliamente reconocido por ser parte de la grabación del “Concierto para 4 Solistas de Percusión y Orquesta” de William Kraft en 1969 bajo la dirección de Zubin Mehta (1936 –) y la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles.

DeLancey comienza la partitura de su obra con el epígrafe: “Dedicado a la memoria de Igor Stravinsky, y a todos los percusionistas que aman tocar la “batteria” in *L’Histoire du soldat*.” Podemos encontrar así varias similitudes de la obra de Stravinsky con la de DeLancey, pues “es claramente un homenaje a *L’Histoire du soldat* de Stravinsky. El set-up es muy similar al usado por Stravinsky, y DeLancey arregla el material melódico de *L’Histoire du soldat* para ser tocado solamente por el set-up de multipercusión.” (Charles, 2004) Detallamos a continuación la instrumentación del set-up usado por DeLancey:

<i>The Love of L’Histoire</i> / Charles DeLancey	
tambor	1
toms	2
bombo	1
platillo suspendido regular	1
platillo sizzle	1
tambourine	1
temple block	1
woodblocks	3
cencerro.	1

Tabla 6 Instrumentación de “The Love of L’Histoire” de DeLancey

De la misma manera que Stravinsky, un solo percusionista debe usar el set completo. Sin embargo, añadiendo elementos melódicos (transpuestos a alturas relativas de los instrumentos de percusión) para acercar la relación con la obra:

“En *L’Histoire du soldat* (1918) de Stravinsky, un solo percusionista debe interpretar todos los instrumentos de percusion, los cuales típicamente serían asignados a una sección entera de una banda u orquesta. Específicamente, Stravinsky instrumentó la parte de percusión de *L’Histoire du soldat* para una combinación de tambores de varios tamaños, platillo, tambourine y triángulo –un modelo claramente basado en la batería desarrollada en América.” (Beck, 289)

La ubicación instrumental es propuesta por el mismo compositor (y percusionista), la cual podría ser adaptada según comodidades del intérprete. Podemos apreciar dos planos instrumentales en la ubicación: en primer plano todos los membranófonos (bombo, tambor y toms) y platillos (sizzle y suspendido); y en segundo, 3 woodblocks, temple block, tambourine y cencerro. Gardner (1998) comenta que este tipo de especificación en alturas relativas realizada por DeLancey es “una práctica no encontrada frecuentemente en partituras de percusión contemporánea, como uno esperaría.” (Gardner, 1998)

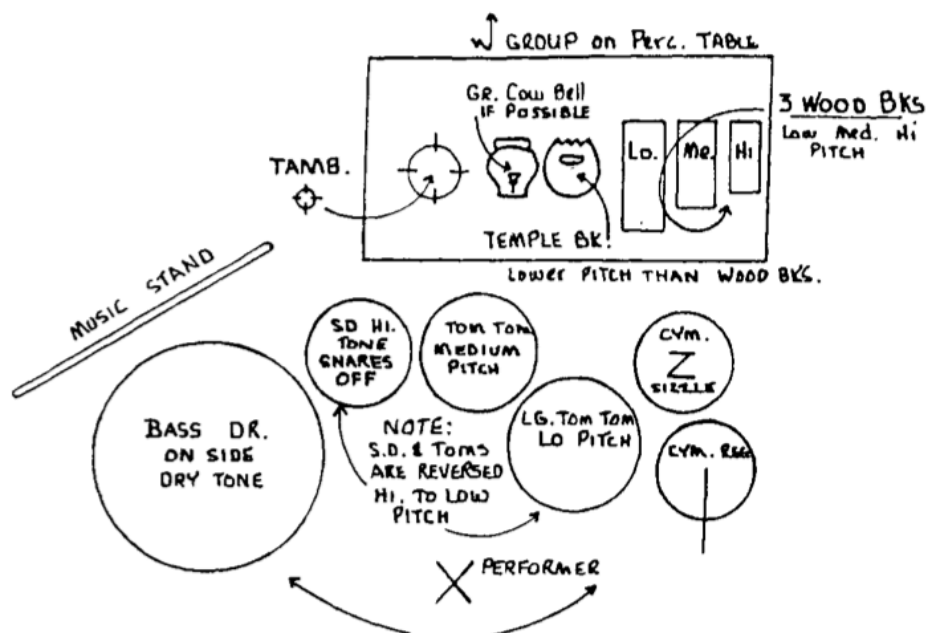


Figura 17 Ubicación del instrumental en “The Love Of L’Histoire” de DeLancey. Tomado de R. Gardner, 1998

2.2.2. Análisis musical

Podemos apreciar cinco partes a lo largo de la obra. Si bien ninguna de ellas tiene relación formal directa (tempo, similitud de frases, etc.) Todas ellas poseen recursos y gestos que ayudan a encadenar la obra: estos recursos están totalmente basados en la obra de Stravinsky (detallados más adelante), quizá a manera solo de recordatorio mas no como una representación directa de la obra, o de un discurso específico que quisiera mostrar el compositor. Cada una de las partes asevera fragmentación tanto por el tempo empleado, como por el uso de materiales internos:

<u>Partes</u>	<u>Parte 1</u>	<u>Parte 2</u>	<u>Parte 3</u>	<u>Parte 4</u>	<u>Coda</u>
<u>compases</u>	c.1 – c.91	c.92 – c.113	c. 114 – c.135	c.136 – c.149	c.150 – c.210
<u>nº</u>	91 compases	22 compases	22 compases	14 compases	61 compases
<u>tempo</u>	♩=112-120	♩=80	♩=192	♩=144	♩=132-144
<u>dinámica</u>	<i>mf</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>f - ff</i>

Tabla 7 Partes de “The Love Of L'Histoire” de DeLancey

La primera y última parte presentan mayor cantidad de material musical en cuanto a duración. Mientras, las tres internas, usan menor tiempo en la exposición de materiales: la primera revela un contraste con la primera sección (más lento: principio básico en composición musical para generar desarrollo), la segunda y tercera parte hacen uso de dos motivos rítmicos extraídos de la obra de Stravinsky.

La primera parte comienza presentando el tema en los blocks (wood y temple) del cual surgirán variaciones en los demás instrumentos. Este tema está basado en el inicio de *L’Histoire du soldat* de Stravinsky. Del mismo modo, el ostinato siguiente tiene relación con lo que hace el contrabajo en la obra de Stravinsky. Cabe anotar que los mismos instrumentos del cual Stravinsky hace uso para el comienzo de la parte de percusión (tambor sin bordona y bombo) son los mismos que usa DeLancey:



Figura 18 Inicio de L'Histoire du soldat de Stravinsky. c.1-5

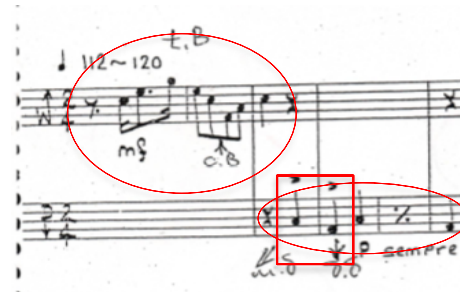


Figura 19 Inicio de The Love Of L'Histoire de DeLancey

Sobre este ostinato de la gran cassa y tambor se presentan frases que si por un lado emulan a las escritas por Stravinsky, ya dicho anteriormente, es también con un propósito de usar la capacidad melódica de este grupo de instrumentos (membranas: 4 alturas y blocks: 5 alturas). Este motivo conformado por el juego entre semicorchea-corchea, es uno de los gestos generadores de materiales a lo largo de la obra. Otros recursos serán derivados de los siguientes motivos (también extraídos de la obra de Stravinsky en cuanto a relación escalar y rítmica):

Stravinsky	DeLancey	Características
<p>c.1-c.3</p>	<p>c.1-c.3</p>	Intercalamiento entre semicorchea-corchea con punto- corchea; con línea escalar ondulante.
<p>c.18-c.19</p>	<p>c.12-c.13</p>	Reiteración rítmica en una altura con dos semicorcheas-corchea.

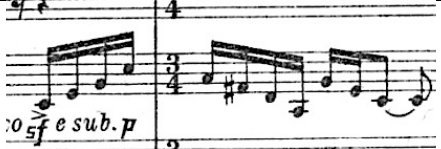

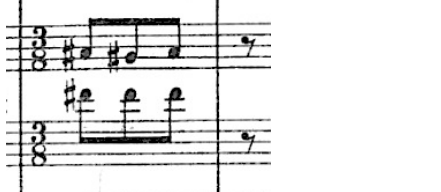

 <p>c.20-c.21</p>	 <p>c.22</p>	<p>Movimiento ondulante entre cinco alturas. Ritmo constante: semicorcheas</p>
 <p>c.23</p>	 <p>c.39</p>	<p>Célula rítmica en 3/8. Usada para intercalar métricas estables de 2/4, 3/4, desplazando así el acento métrico.</p>

Tabla 8 Recursos motivicos para la composición de “The Love Of L’Historie” de DeLancey.

Esta primera parte alterna el uso de estos cuatro materiales a manera de exposición. Existe un momento de imbricación de esta primera parte dado por la aparición por primera vez del tambourine (c.54) (instrumento no membranófono o block). A partir de este lugar, se podría establecer una suerte de desarrollo con los mismos elementos motivicos para derivar en una segunda sección más lenta.



Figura 20 Imbricación a segunda sección de la primera parte. c.54

La segunda parte comienza con el mismo juego semicorchea-corchea, para poder conectar las partes. DeLancey sobrepone a las “melodías” resultantes de este juego, un ostinato de semicorcheas repetidas, otro motivo derivado de Stravinsky. De manera escalonada, DeLancey presenta otro instrumento no usado antes: sizzle cymbal. Este tipo de platillo usado es característico de tener duraciones más largas de tiempo.



Figura 21 Diálogo entre motivos rítmicos. c.108-109



Figura 22 Uso de sizzle cymbal. c.93-94

DeLancey, además desarrolla las semicorcheas repetidas en patrones con células más rápidas en fusas para poder, por un lado derivar a una nueva sección, como para tener información sonora desarrollada y usarla en la coda.

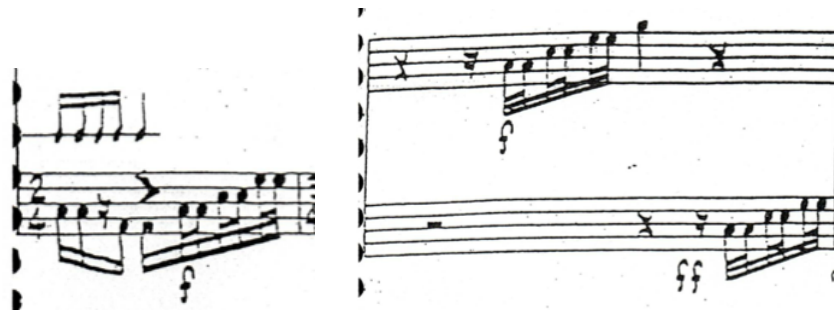


Figura 23 Patrón de semicorcheas derivadas a fusas. c.105, c.113

La tercera parte maneja de igual manera el juego semicorchea-corchea pero esta vez moldeado a los dos grupos instrumentales principales (membranas y blocks). DeLancey divide en dos secciones esta parte tanto para establecer la forma, como para añadir otro color no usado anteriormente: platillo con golpe en campana.

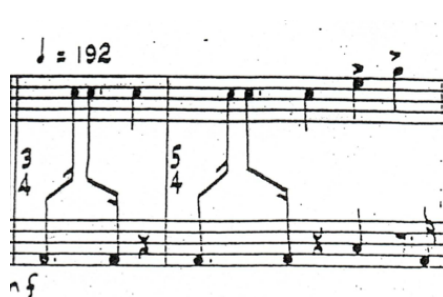


Figura 24 Inicio 3era sección. c.114

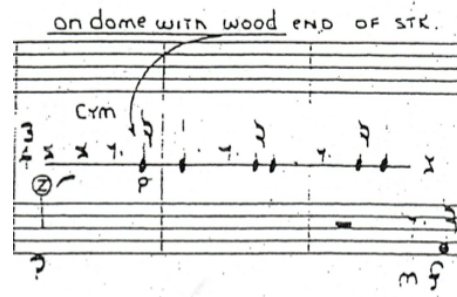


Figura 25 Uso del platillo en 3era sección. c. 120-122

La cuarta y última parte intermedia hace uso absoluto de las semicorcheas continuas con algunos reposos en corcheas y silencios, para manifestar su línea musical. Esto, solamente con el grupo de temple block, wood blocks y cencerro, modulado de cierta manera los motivos generadores de Stravinsky que usa también cinco alturas. Esta sección, como la precedente exigen una destreza técnica importante, tanto por la velocidad de ejecución como por el uso de golpes determinados en las alturas relativas que tiene el set.



Figura 26 Frase de la cuarta parte. c.140-142

Estas partes intermedias de menor duración muestran un intento de explotar los recursos derivados de Stravinsky. A pesar de no tener velocidades comunes, el enlace entre ellas está logrado a partir del uso mismo de estos materiales. Además, la interpretación literal de las métricas y dinámicas (que están escritas en su totalidad para no dar libertades al ejecutante) ayuda a presentar a manera de unidad toda la obra.

La última parte, un tanto rapsódica, usa todos los instrumentos del set, siendo sus timbres y colores el único medio de enlace con las partes anteriores. No aparece ningún motivo rítmico derivado de la *L'Histoire du soldat*, siendo la retroalimentación del juego entre alturas relativas una remembranza a lo anterior. Por otro lado, hace uso de figuraciones y ornamentaciones no ocupadas hasta esta parte.

Podemos establecer dos secciones internas separadas por el motivo inicial (negras en gran cassa y platillo): la primera vez en 4/4, la segunda en 5/4. La primera sección explora todos los instrumentos y alterna entre figuraciones rápidas y lentas. Mientras la segunda sección se concentra en el grupo instrumental de las membranas, en oposición a la parte precedente que se concentró en los blocks.

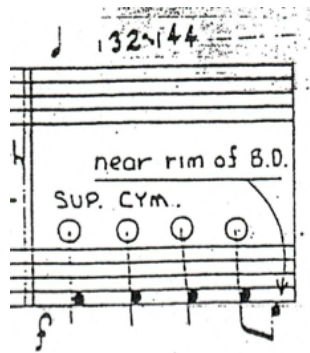


Figura 27 Motivo inicial, 4ta parte. c.149



Figura 28 Comienzo 2da sección, 4ta parte. c.171-172



Figura 29 Ornamentación y figuraciones en 4ta parte. c.164-166

Solamente al final de la coda, DeLancey presenta un gesto derivado de Stravinsky, a manera de anunciar el final de la pieza. Interpretativamente está en pleno momento climático de la dinámica, y sería prudente resaltarlo aún más. Sobresale independientemente por la figuración entre corchea-semicorchea y por los timbres del ostinato inicial en gran cassa y tambor.



Figura 30 Motivo de Stravinsky en coda. c.195-198

Finalmente, existen dos lugares donde el compositor demanda timbres específicos o técnicas singulares de los instrumentos, además de las “tradicionales” (golpe sobre el idiófono o membranófono con la cabeza de la baqueta):

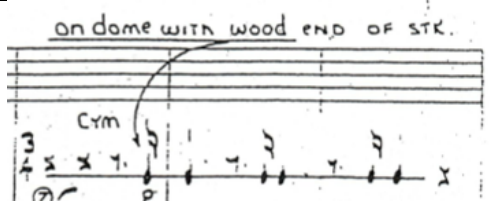

	<p><u>Platillo.-</u> tocar en la campana con la final del mango de la baqueta</p>
	<p><u>Bombo.-</u> tocar cerca al aro: sonido menos oscuro.</p>

Tabla 9 Timbres especiales en “The Love of L’Histoire” de DeLancey

El percusionista deberá usar a lo largo de la obra dos baquetas de lana o fieltro de dureza media de tal modo que pueda abarcar la interpretación de todos los instrumentos de percusión y la dinámica requerida. Debido a la maquetación de la partitura en seis hojas la misma deberá ser dispuesta para evitar giros de página debido a la ausencia de pausas en la obra, o de otro modo, memorizarla. Es importante resaltar cada una de las apariciones de los motivos de Stravinsky para moldear a la obra en una unidad a pesar de la diferencia de tempos y timbres, siendo un reto que se presenta en cada obra de multipercusión.

2.4. Análisis de la obra “Trois Études” de Jean Aubain

2.3.3. Aspectos Generales

Jean Aubain (1928 – 2015) fue un compositor, organista y profesor francés de gran trayectoria. Estudiante del Conservatorio de Burdeos y París, recibió clases de contrapunto con Simone Plé-Caussade (1897 – 1986), análisis estético con Olivier Messiaen (1908 – 1992) y composición con Tony Aubin (1907 – 1981). Recibió en 1956 el premio *Grand Prix de Rome*, por su cantata *Le mariage forcé (scène lyrique d’après Molière)* del escritor francés Charles Clerc (1840 – 1910), siendo este uno de los premios más importantes en el campo de la composición de la época. Compositor de obras en una amplia diversidad de formatos, se destacan una ópera, un concierto para clarinete y varias piezas de música de cámara. (Havard, 2017)

“Trois Études” de Jean Aubain es una pieza de música de cámara para percusión y piano. Se compone de tres movimientos: Variations, Scherzo y Final. Cada uno de ellos intentando abordar tres aspectos de la percusión sinfónica (timbales, teclados de percusión y set de idiófonos, respectivamente) conjuntamente con el acompañamiento discreto del piano.

Movimientos	Instrumentos
Variations	4 Timbales
Scherzo	Xilófono, 3 temple blocks, 3 toms, glockenspiel, vibráfono
Final	Platillo suspendido, platillos de choque, 2 bombos (pedestal y con pedal), 2 tambores (con y sin bordona), triángulo, pandereta, woodblock, cencerro,

Tabla 10 Instrumentación de “Trois Études” de Jean Aubain

Cada movimiento comprende entonces un pequeño set que se distribuirá en el escenario, intentando dar la mayor fluidez posible. En cada pausa el instrumentista cambiará de set. Se ha considerado también la ubicación del piano el cual pueda estar en libertad de conexión con el intérprete:

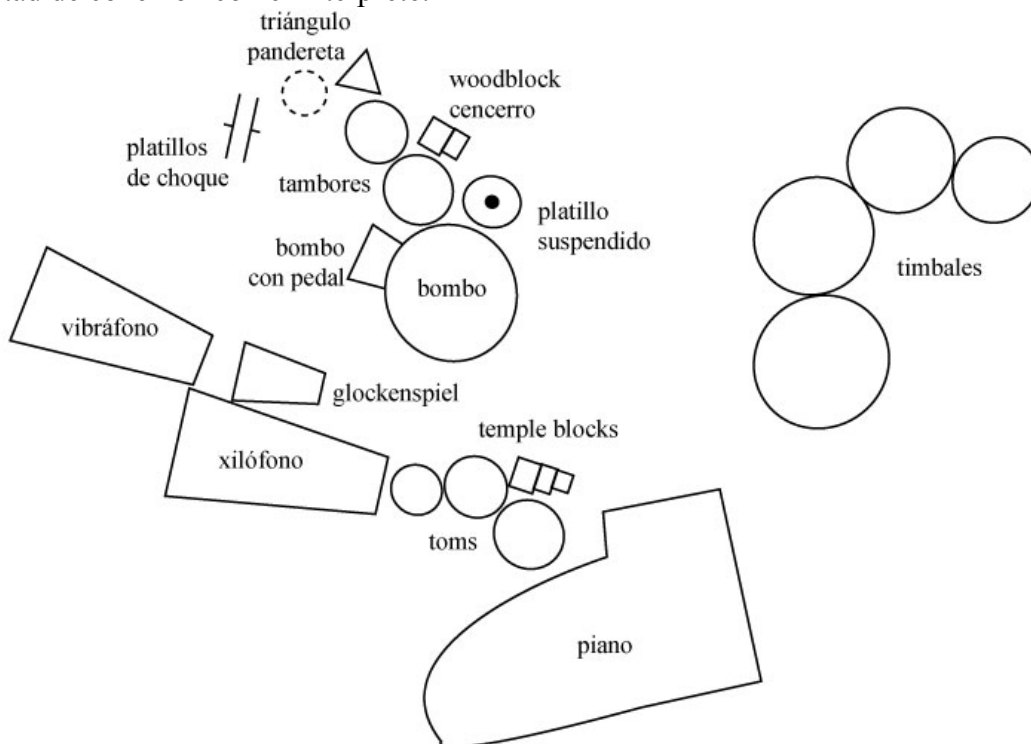


Figura 31 Ubicación instrumental de la obra “Trois Études” de Jean Aubain

2.3.2. Análisis Musical

Se pueden establecer a los movimientos como miniaturas musicales. Cada una de ellas da un discurso pequeño, pero conciso de los materiales en cuestión. El primer movimiento, titulado “Variations” aborda al timbal como instrumento solista, solamente acompañado por el piano en una sección intermedia. Este movimiento tiene 4 partes definidas tanto por el material musical usado, como por el cambio de velocidad.

<u>Partes</u>	<u>Parte 1</u>	<u>Parte 2</u>	<u>Parte 3</u>	<u>Parte 4</u>
<u>compases</u>	c.1 – c.8	c.9 – c.42	c. 43 – c.55	c.56 – c.79
<u>nº</u>	8 compases	34 compases	13 compases	24 compases
<u>tempo</u>	♩=55	♩=168	♩=80/52	♩=55
<u>dinámica</u>	<i>p - mf</i>	<i>mf-f</i>	<i>mf - pp</i>	<i>p - f</i>

Tabla 11 Partes de Variations de Jean Aubain.

El motivo de la primera sección está basado en 2 tonos: Bb y A, esta célula comprende dos tiempos. Podemos encontrar un desarrollo progresivo a modo de variaciones de este motivo usando los cuatro primeros tonos en los que están afinados los timbales: F, Ab, Bb, E.

Moderato ♩=55

motivo

variación insertada

motivo var. m. v. m. v. m.

Figura 32 Motivo y variaciones de Variations de Jean Aubain. c.1-2, 5-6.

Esta primera sección cadencial, establece claramente una métrica regular en cuatro tiempos. Para poder generar contraste en el discurso melódico la segunda sección contigua presenta una métrica en tres tiempos, la cual está basada melódicamente en la primera variación de la sección anterior. Este gesto de tres notas en cuatro semicorcheas aparecerá varias veces en esta sección, tanto como su modelo espejo en las mismas tres notas, pero en la dirección contraria y en un grupo irregular de tres corcheas.

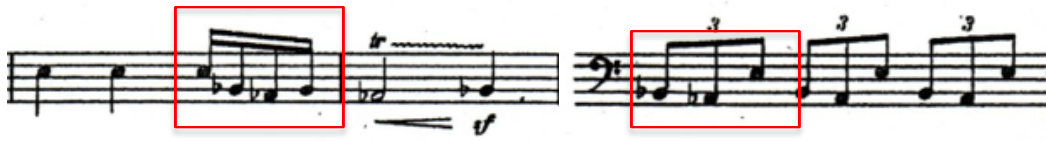


Figura 33 Motivo de la segunda sección. c. 14-15 Figura 34 Motivo espejo de la segunda sección. c. 19

La tercera sección intenta, de manera progresiva, recargar la información rítmica del solista. Ahora las figuraciones entre semicorcheas y fusas exigen una mayor destreza técnica entre los cuatro timbales, sobre todo para exponer el potencial del timbal en poco tiempo. Si bien hasta ahora las frases musicales se concentraban en “recurrencias” sonoras de los gestos explicados – a manera cíclica – ahora con la aparición del piano el discurso se centra. Usando el mismo tipo de materiales, reduce drásticamente el tempo ayudando tanto a la fluidez de las frases, como a la pasividad que demuestra el ritmo constante del piano en negras en Fa con un pedal de notas en el registro más grave del instrumento.

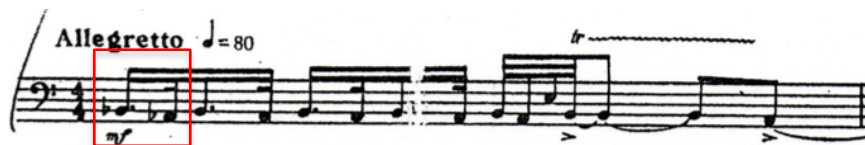


Figura 35 Inicio tercera sección con figuraciones menores. c.43

Armónicamente hasta ahora ha venido siendo un discurso algo alejado del tonalismo tanto por un uso determinado de notas, como por la falta de consolidación de funciones en reposos. Es decir, no existe lugares donde establezca un centro tonal o alguna relación de dominante. A las cuatro primeras notas de las dos primeras secciones: Fa, Lab, Sib, Mi; se pueden establecer relaciones nada más interválicas: segunda, cuarta, séptima: un tono, tritono, y semitono extendido, relaciones típicas de las construcciones melódico-armónicas atonales. (Vivares, 2015). Esta mirada se refuerza con la entrada del piano, el

cual conserva algunas de estas notas, mientras que otras son superpuestas por sus segundas o cuartas.

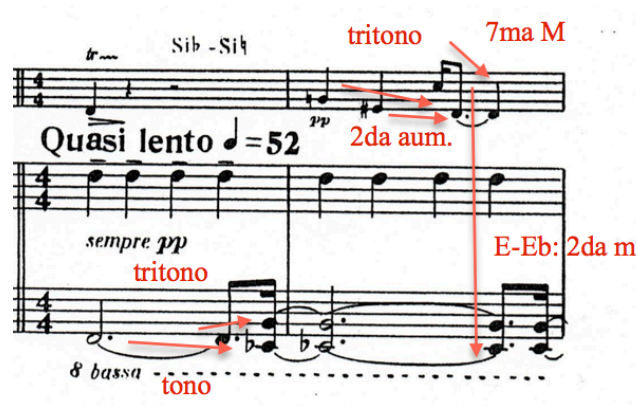


Figura 36 Relaciones interválicas atonales en tercera sección. c. 47-48

Finalmente, este movimiento termina con el mismo sentido con el que se ha venido manejado, con un carácter de cadenza y solista. Aubain ha retornado a los cuatro tonos con lo que ha comenzado e intentando alternar entre reposos y figuraciones rápidas. Además a manera de resumen abarca un gran espectro dinámico y se agrupación de métrica, llegando incluso a desestabilizarlo, propio de un discurso solista más que a dúo.



Figura 37 Movimientos melódicos entre cuatro notas con figuraciones rápidas y reposos. c.58



Figura 38 Agrupación de figuraciones desplazando el acento métrico. c.69

El segundo movimiento, “Scherzo”, es el movimiento que posee mejor concepción formal. Se nota claramente un discurso en tres partes – y aunque se presente el mismo motivo cíclicamente, la división en ABA’ se refuerza tanto por el uso melódico, como por

el contraste tímbrico, confirmando la estructural formal del scherzo clásico de “forma ternaria, con una sección intermedia contrastante.” (Latham, 2008)

Partes	A	B	A'
compases	c.1 – c.96	c.97 – c.106	c. 107 – c.164
n°	96 compases	10 compases	58 compases
tempo	♩. =108		

Tabla 12 Partes de Scherzo de Jean Aubain.

El motivo inicial rige por una dirección melódica (descendente para el solista, ascendente para el piano) en arpeggios con cambios acordales en cada compás. La relación entre ellos podría basarse en el pensamiento atonal dicho anteriormente, resaltando tanto el intervalo de segunda, como el de cuarta.



Figura 39 Relación interválica en Scherzo de Aubain. c.1-2, c.91-92

El segundo motivo es una estructura rítmica de corchea y semicorcheas, junto con un acompañamiento discreto en el piano a manera de pedal que solamente se mueve cromáticamente para formar clusters de semitonos.

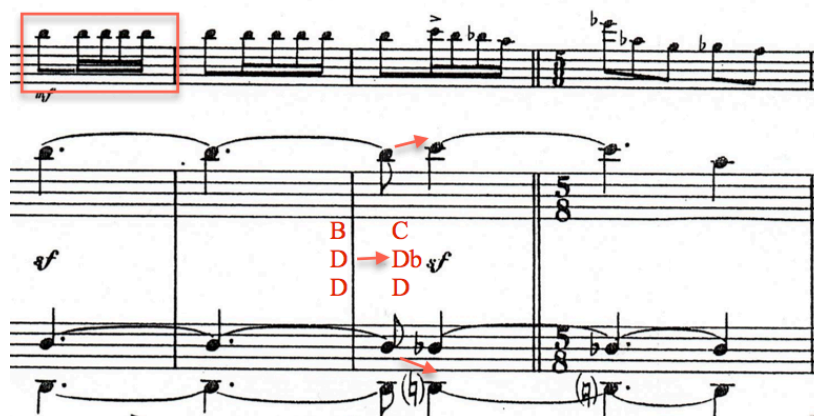


Figura 40 Segundo motivo en Scherzo y formación de clusters en acompañamiento. c.17-20

En la parte A podemos encontrar cuatro timbres (xilófono, temple blocks, glockenspiel y toms) los cuales usarán en mayor medida el primer motivo. Hacia el final de esta parte se encuentra un pequeño puente a manera de canon que permitirá conectarse a la parte B.

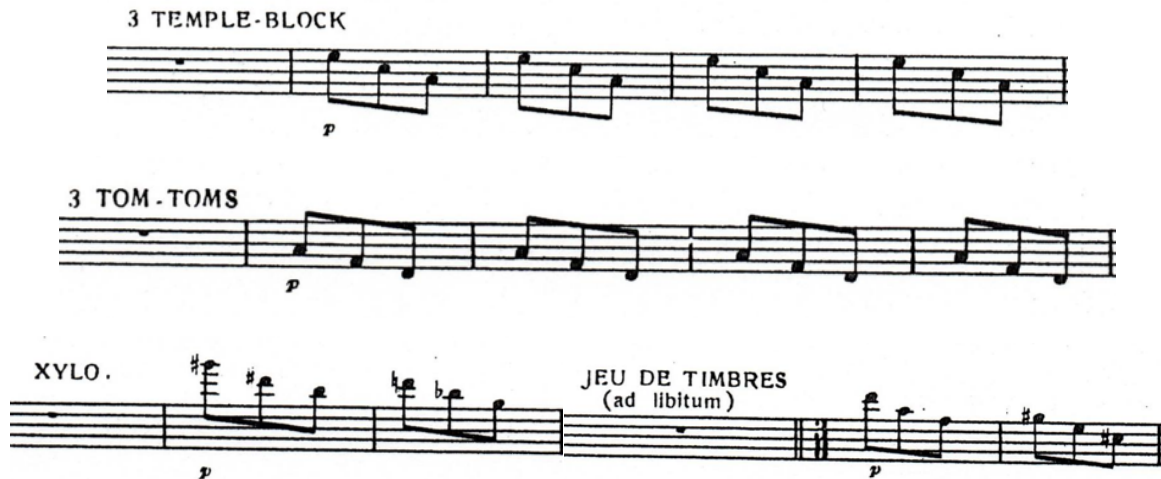


Figura 41 Paso del primer motivo entre cuatro instrumentos. c.35-38, c.43-46, c.51-52, c.67-68



Figura 42 Puente con canon melódico para conectar a B. c.89-93

La parte B, por otro lado, ocupa un movimiento armónico en el solista (vibráfono), siendo parte de estos reposos, pequeños incisos del primer motivo en el piano. Esta pequeña sección hace uso de esta idea compositiva en tres ocasiones ayudando a relajar el movimiento dinámico que poseen las partes A y A'. Armónicamente, se conserva una

misma nota tanto en el vibráfono como en el piano, mientras notas en segundo plano se mueven en intervalos de segunda, desestabilizando de cierta manera este pedal.



Figura 43 Parte B de Scherzo de Aubain. c.97-100

Finalmente, A' conserva las mismas características que su parte inicial. Por un lado las líneas melódicas en acordes disueltos, el grupo rítmico de corchea y semicorchea, y la mutación de sus materiales en cuatro timbres: vibráfono, xilófono, temple blocks y toms.

El tercer movimiento, realiza la construcción discursiva con instrumentos de percusión de alturas no determinadas. “Final”, conserva un carácter marcial a lo largo del movimiento enfatizado tímbricamente por los instrumentos. Mientras la primera y la última parte usa una traslación prudente entre los instrumentos (una frase por instrumento); la segunda parte, algo más dramática, escalona cada nota de la frase en un instrumento distinto del set reforzando esta tensión.

Partes	Parte 1	Parte 2	Parte 3
<u>compases</u>	c.1 – c.24	c.25 – c.38	c. 39 – c.52
<u>nº</u>	24 compases	14 compases	14 compases
<u>tempo</u>	♩ = 108		

Tabla 13 Partes de Final de Jean Aubain.

La primera parte comienza con un desarrollo dinámico entre el gran casa y el platillo a manera de introducción para el solo marcial del tambor sin bordona. Posteriormente, el piano hace su entrada con una frase melódica adornada de dirección

descendente entre segundas menores (E-D#-D-C#-C-B-A#-A-G#), generando tanto tensión como desestabilización de un centro tonal en La (nota final del movimiento).

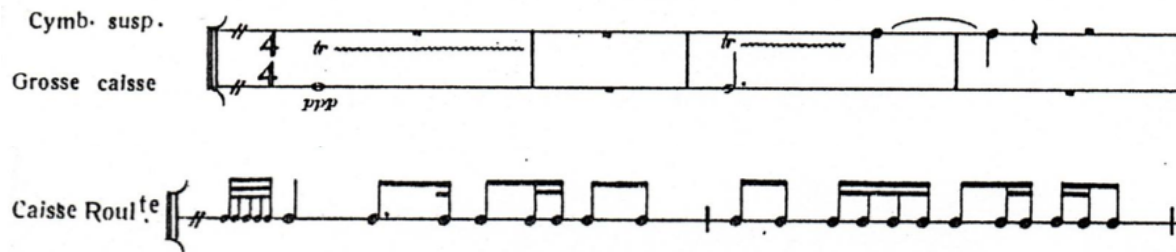


Figura 44 Inicio de parte 1 en Final de Aubain. c.1.4, c.12-13

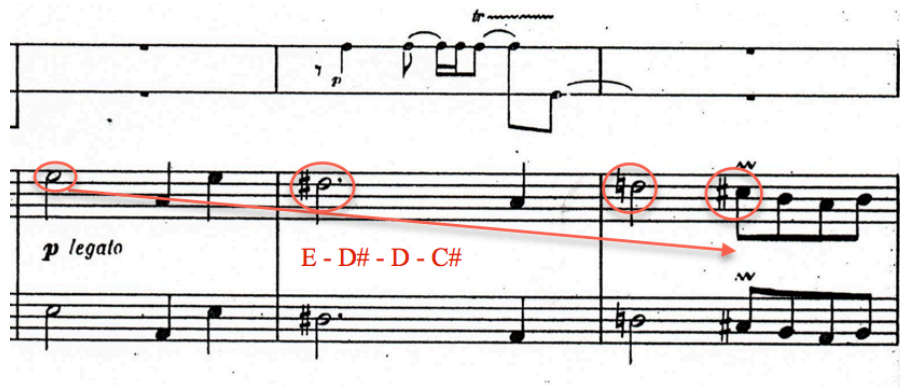


Figura 45 Dirección melódica en piano de parte 1 en Final de Aubain. c.17-19

En la segunda parte, el carácter marcial es derivado al piano con la figuración de corchea con punto y semicorchea que se mueve cromáticamente frente a un pedal en negras con saltos interválicos que refuerzan un acorde disminuido disuelto, junto con el solista que desarrolla gradualmente sus intervenciones.

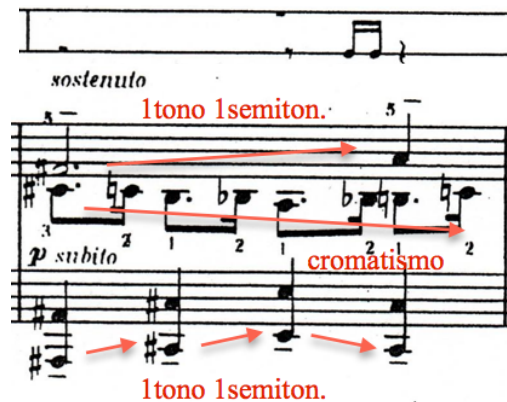


Figura 46 Acompañamiento marcial en parte 2 de Final de Aubain. c.25

El solista en esta segunda parte, hace uso al máximo del set, por un lado con diálogos técnicamente exigentes entre los tambores (que rememoran el estilo marcial del movimiento) y generando melodías entre los timbres del set. Con la ayuda del piano, esta sección se vuelve en su sonoridad y tensión, altamente climática generando un pico compositivo que se disipará en la siguiente parte.



Figura 47 Diálogos entre tambores y frases con varios timbres en parte 2 de Final. c.27-28, c.37-38

La última parte del movimiento se intenta reflejar con la primera, adoptando tanto como los solos marciales del tambor, como de las direcciones descendentes del piano, sin embargo Aubain adopta también el criterio de la miniatura y abandona todo desarrollo posterior, pues el movimiento ha usado todo material técnico posible: diálogos tímbricos, acompañamientos en diferentes texturas, uso completo del set de percusión e incluso reexposición de materiales, finalizando tanto el movimiento como la obra en un irónico movimiento de dominante a tónica (mi-la) y un último discurso marcial en el tambor en la menor dinámica posible.

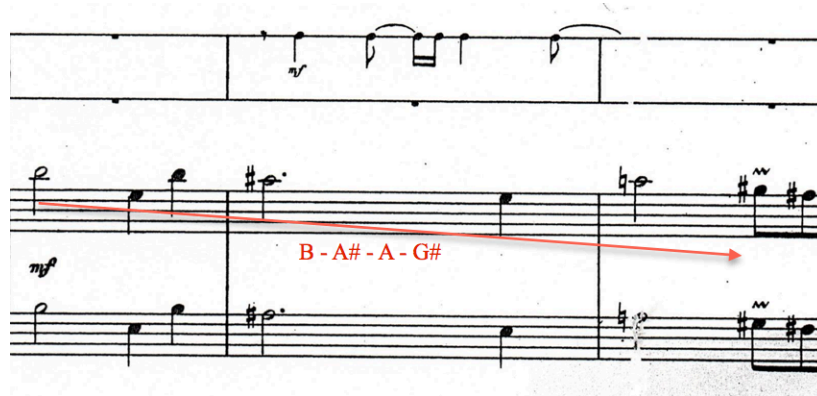


Figura 48 Dirección melódica en piano de parte 2 en Final de Aubain. c.43-45



Figura 49 Compases finales de "Trois Études" de Aubin. c.51-52

A pesar de usar ciertos recursos sonoros algo atípicos (percusión indeterminada, atonalismo) el compositor usa ejecución tradicional de los instrumentos tanto en timbales (mov. 1) como en teclados (mov. 2), mientras en el último movimiento intenta alejarse un poco y arriesga al intérprete a dejar baquetas e interpretar instrumentos sin ellas: tambourine en mano (c.22) o platillos de choque (c.44). Sin embargo cuando se las usa, se puede tener en cuenta las siguientes consideraciones:

<u>Movimiento</u>	<u>Baquetas</u>	<u>Observaciones</u>
<i>Variations</i>	2 medio-duras	Para articulación de figuraciones.
<i>Scherzo</i>	2 duras	Para poder trasladarse entre instrumentos sin perder la calidad tímbrica de todos ellos.
<i>Final</i>	2 de batería + 1 de triángulo (metal)	Para poder trasladarse entre instrumentos sin perder la calidad tímbrica de todos ellos.

Tabla 14 Baquetas en “Trois Études” de Aubin

Esta obra intenta hacer un pequeño compendio tanto de recursos técnicos de los instrumentos utilizados, como del potencial de la percusión tanto como para generar líneas melódicas y tímbricas como para enlazar con un instrumento con alguna tradición clásico-tonal. Quizá de esta manera, es parte de la época el riesgo de usar otros lenguajes sonoros para ser aplicados con instrumentos que han heredado esa tradición.

CONCLUSIONES

A lo largo de este documento se ha podido demostrar que el análisis confiere herramientas reflexivas para la interpretación de gran valor, ya que permite conocer a detalle intenciones compositivas las cuales se ven reflejadas a lo largo de las obras. La importancia de este proceso no sería lejano a cualquier lenguaje compositivo. Las obras aquí presentadas siendo algo alejadas del tonalismo clásico, muestran un paralelismo con el tipo de análisis que este lenguaje tradicional exigiría.

Las características instrumentales de los sets de percusión usados en las obras analizados han sido someramente expuestos a fin de esclarecer tanto sus modos de ejecución como aplicación dentro del discurso musical, tanto como solista como en texturas con acompañamiento.

Partiendo entonces de este proceso analítico, se puede establecer de manera sistemática las estrategias de ejecución. Los comentarios de interpretación aquí detallados son solamente una posible mirada, que ha logrado ser exitosa en el montaje de las obras, pues éstas forman parte del repertorio de grado. Es decir, todo esta reflexión ha llevado a una muestra práctica de su funcionamiento.

BIBLIOGRAFÍA

- ADLER, Samuel. (2002). *The Study of Orchestration*. Norton & Company. New York.
- BAS, Julio. (1947). *Tratado de la Forma Musical*. Ricordi Americana. Buenos Aires.
- BECK, John. (2013) *Encyclopedia of Percussion*. Routledge Ed.
- BLACK, D. y GEROU T. (1998). *Essential Dictionary of Orchestration*. Los Ángeles: Alfred Publishing Co.
- CHARLES, Benjamin. (2004) *Multi-percussion in the Undergraduate Percussion Curriculum*. University of Miami.
- GARDNER, Read. (1998) *Pictographic Score Notation: A Compendium*. Greenwood Publishing Group.
- HAVARD DE LA MONTAGNE, Denis. *Prix de Rome (1950 – 1959)*. Musica et Memoria. Francia. Consultado en diciembre 2017. Web: www.musicem.com
- LARUE, Jean (1993). *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Labor.
- LATHAM, Alison (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música (Oxford Companion to Music)* Fondo de Cultura Económica. México D.F.
- PETRELLA, Nick (2000). *The Multiple Percussion Book: Concepts for a Musical Performance*. New York: Carl Fisher.
- SAITTA, Carmelo (2004) *Percusión: Criterios de instrumentación y orquestación para la composición con instrumentos de altura no escalar*. Argentina: Saitta Publicaciones Musicales
- VIVARES, Julio (2015) *Aproximación al atonalismo musical*. Instituto Superior de Música “José Hernández”. Buenos Aires, Argentina.

ANEXOS

- Partitura **“The Love of L’Histoire”** de **Charles DeLancey**
- Partitura **Trois Études”** de **Jean Aubain**